HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/derjungedrer00pfis

4.— 7. TAUSEND

COPYRIGHT BY O. C. RECHT VERLAG · MÜNCHEN · 1922

St. Johann bei Nürnberg

759.3
D93p

KURT PFISTER

DER JUNGE DÜRER

O. C. RECHT VERLAG · MÜNCHEN · 1922

VON DEMSELBEN VERFASSER:

Rembrandt. *München, Delphinverlag. (2. Auflage in Vorbereitung.)*

Marées. *München, Delphinverlag.*

Die Brüder van Eyck. *München, Delphinverlag.*

Herkules Segers. *München, R. Piper & Co.*

Rembrandts religiöse Legenden. *München, Maréesgesellschaft.*

Bruegel. *Leipzig, Inselverlag.*

Deutsche Graphiker der Gegenwart.
Leipzig, Klinkhardt & Biermann.

Edwin Scharff. *Leipzig, Klinkhardt & Biermann.*

Der Ritter vom Turm. *München, Rolandverlag.*

Die Donaueschinger Holzschnittpassion.
München, Rolandverlag.

Deutscher Holzschnittkalender von 1480.
München, Rolandverlag.

Holbein. *München, Holbeinverlag.*

Die primitiven Holzschnitte. *München, Holbeinverlag.*

Die mittelalterliche Buchmalerei des Abendlandes.
München, Holbeinverlag.

IN VORBEREITUNG:

Leonardo da Vinci. *München, O. C. Recht Verlag.*

Die romanische Plastik. *München, Holbeinverlag.*

Die Handzeichnungen Bruegels. *München, Maréesgesellschaft.*

Hieronymus Bosch. *Berlin, Kiepenheuer Verlag.*

Vincent van Gogh. *Berlin, Kiepenheuer Verlag.*

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Das Fundament der mittelalterlichen Welt war lange, bevor es zusammenstürzte, durchaus unterwühlt. Es wäre unrecht, äußere Geschehnisse, die Symptome waren, die Berufung von Humanisten in die Hofkanzlei Karls IV., die Zuwanderung griechischer Gelehrter und Bibliotheken ins Abendland nach der Einnahme von Konstantinopel, die Entdeckung neuer Erdteile und Völker, als entscheidende Kräfte zu werten. Vielmehr war die Keimzelle des mittelalterlichen Organismus, die Kirche, in der Gefahr der Zersetzung. Geistliche Institution wurde weltliche Macht, die Lehre selbst von einem Gefüge rationalistischer Logik überzogen. Das mit gewaltiger gedanklicher Anspannung und Folgerichtigkeit umkämpfte Ziel der Spätscholastik, die den Zwiespalt von Glaube und Wissen durch eine vernunftgemäße

Begründung der Offenbarung zu lösen unternahm — Credo ut intelligam, sagt Anselm von Canterbury schon an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert —, trug den Keim der Zerstörung in sich, da schon durch die Fragestellung der Sinn des Glaubens, die Unbegreiflichkeit, Problem und die unfaßlichen Geheimnisse Formeln und Thesen der Disputation wurden. So war der Boden für eine naturwissenschaftlich gegründete Anschauung vorbereitet und das heliozentrische Weltbild des Kopernikus scheint Folge und Bestätigung der gedanklichen Spekulation.

Bewegungen, die von Inbrunst und Einfalt des Herzens getrieben gegen Rationalismus und Mechanisierung des Geistes kämpften, die der Waldenser, der Katharer, der Brüder des heiligen Franz, verrannen.

Im Mittelalter lieh Gott den Königen von seiner Glorie. Die Schlachten wurden in seinem Namen geschlagen. Hochsteigende Dome und Bücher, von

Selbstbildnis von 1484

frommen Mönchen innig geschrieben und gemalt, verkündeten seines Namens Herrlichkeit. Und der Armen Leben war Pilgerfahrt ins Jenseits. Gott war Abend und Morgen und Mitternacht, und in seinen Händen ruhte Erde und Firmament.

Ein Neues kam: die Erkenntnis. Descartes schrieb (später) die Formel nieder: Cogito (ergo) sum.

Es begann mit dem Erkennen Gottes. Mit der Frage nach seinem Wesen, mit dem Beweis seines Daseins. Behauptung aber und Beweis setzen Zweifel voraus.

Es kam die bestürzende Erkenntnis der Sichtbarkeit. Die Einsicht in das optische und physikalische Bild der Erde und der Gestirne, in Wachstum und Kreislauf der Natur.

Der Natur und Gott Schauende, der Mensch, wurde schließlich selbst Gegenstand der Erkenntnis. Hatte ihn schon das System des Thomas von Aquin als „individuelle Substanz der vernünftigen Natur" bezeichnet, so rückten ihn die folgenden Generationen mit wachsendem Nachdruck in den Mittelpunkt der

Welt. Die Erkenntnis des eigenen Ich begriff Einsicht in die Vieldeutigkeit der Erscheinungen in sich. Das Gefüge eines absoluten und unantastbaren Weltbildes war damit gesprengt.

Das Kunstwerk ist der kristallene Odem des menschlichen Lebens. Aus dem Dunst der Massen, aus der Qual der Einzelnen geboren und erlöst, schwebt es wie Wolke im Aether.

Was um 1300 Giotto in Italien vollbracht hatte, geschah ein Jahrhundert später im Norden durch Jan van Eyck, der, wurzelnd in wunderlichen irdisch heiligen Bilderhandschriften, den Schleier, der goldfarben das Firmament verhüllte, zerriß. Wohl malte er ehrfürchtig auf frommen Tafeln das Gotteslamm, das Grab des Herrn und die Verkündigung an die Magd. Aber dies nicht mehr vor der feierlichen Ruhe goldener Hintergründe, sondern eingebettet in das schattige Gemach seines Hauses, in die dunstige

Landschaft seiner Heimat. Mehr als das: er hat schon individuell geschaute Menschen gebildet.

Und bei den Späteren, bei Rogier, bei Bouts, bei van der Goes, bei Memling, bei Bosch, wurde das Symbol immer mehr Wirklichkeit, die Legende Historie. Bis, ein Jahrhundert nach Eyck, Bruegel den Kreis schloß, das Göttliche vom Himmel löste und es in die braunen Aecker seiner Heimat säte.

Was die deutschen Meister im Anfang des 15. Jahrhunderts, die Lukas Moser, Meister Francke, Stefan Lochner, Konrad Witz schufen, ergreift durch rührende Einfalt, tastende Scheu, ahnendes Schauen. Aber es ist noch inniger als das Bild der Niederländer im mittelalterlichen Weltbild verankert. Und die Entwicklung scheint in der Folge zunächst sich noch weiter von der Wirklichkeit, von der Natur wegzuwenden. Die schlanken, zierlich gebogenen Madonnen des Martin Schongauer — ihre Glieder und Gewänder spreizen sich spröde und die landschaftliche Andeutung ist wie Gefältel eines Kleides — scheinen preziöses Gefüge

eines Goldschmiedes, nicht wirkliche Anatomie und Landschaft.

Im sensiblen Gewebe liegt Müdigkeit und Erschöpfung einer Kultur, die den Sinn der Dinge vergaß und nur mehr um ihre Hüllen und Namen weiß.

Martin Schongauers, des ersten deutschen Meisters zu Ausgang des 15. Jahrhunderts Werkstatt war Dürers Ziel, da er, neunzehnjährig, im Frühling 1490 auf Wanderschaft zog. In Nürnberg hatte er beim Vater zuerst das Goldschmiedhandwerk erlernt und war dann aus eigenem Antrieb bei dem Maler Wohlgemut in die Lehre gegangen. („Und sonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen, da er sahe, daß ich fleißig in der Uebung zu lernen was. Darum ließ mich mein Vater in die Schul gehen und da ich schreiben und lesen gelernet, nahm er mich wieder aus der Schul und lernet mich das Goldschmiedhandwerk. Und da ich nun säuberlich erbeiten kunnt, trug mich mein Lust mehr zu der

Selbstbildnis in Erlangen

Malerei, dann zum Goldschmiedwerk. Das hielt ich meinem Vater für. Aber er was nit wol zufrieden, dann ihm reut die verlorne Zeit, die ich mit Goldschmiedlehr hätte zugebracht. Doch ließ er mirs nach, und da man zählt nach Christi Geburt 1486 an St. Endrestag versprach mich mein Vater in die Lehrjahr zu Michael Wohlgemut drei Jahr lang ihm zu dienen. In der Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete. Aber ich viel von seinen Knechten mich leiden mußte. Und da ich ausgedient hatt, schickt mich mein Vater hinweg und bliebe vier Jahr außen, bis daß mich mein Vater wieder fodert.“ So schreibt Dürer 35 Jahre später in der Familienchronik über diese ersten Lehrjahre.)

Aber als er nach Colmar kam, war der Meister kurz zuvor gestorben. Dürer blieb einige Zeit bei den Brüdern Schongauers und wanderte dann weiter nach Basel. 1494 kehrt er heim und heiratet die vom Vater ausgesuchte Frau: Agnes Frei. Im folgenden Jahr 1495 scheint er ein erstes Mal kurze Zeit in Italien geweilt zu haben. Er hat dann in

Nürnberg gearbeitet, bis 1505, da er zum zweitenmal über die Alpen zog. Länger als ein Jahr hat er im Süden, zumeist in Venedig, geweilt. Italien hat in ihm, wie dreihundert Jahre später in Goethe, eine neue, keimhaft natürlich schon vordem in ihm ruhende Idealität reifen lassen. Damit wurde zugleich das Schicksal der spätgotischen deutschen Kunst entschieden. Die Wendung zur Renaissance wäre natürlich eingetreten auch ohne Dürers Italienfahrt, auch ohne Dürer. Nur vermutlich in sehr viel kleinerem Ausmaß, wie es das analoge Beispiel der Niederlande, die Romanisten, bezeugt.

Italien bedeutete für Dürer die mehr oder weniger entschiedene Abkehr von den spätgotischen Ideen der Jugend. Was er vor der Reise geschaffen hat — einige Gemälde, eine Anzahl Handzeichnungen, Holzschnitte, Kupferstiche, die Folgen der geheimen Offenbarung, der großen Passion, des Marienlebens —, zeigt nicht nur das langsame Werden von gotischer Form zu klassischer Idealität. Es zeugt auch für Schöpfertum und Menschlichkeit eines Schaffenden.

Die Gestalt des jungen Dürer, bisher zumeist und einseitig ein Problem kunstgeschichtlicher und stilkritischer Untersuchungen, soll hier in ihrer menschlichen, weltanschaulichen und schöpferischen Art gedeutet werden.

Glücklicher Zufall bewahrte uns ein erstes Dokument dieses Lebens, eine Silberstiftzeichnung, die den Vermerk trägt: „Dz hab ich aws ein spiegell nach mir selbs kunterfeit im 1484 Jahr da ich noch ein Kint was. Albrecht Dürer.“ Der dreizehnjährige Goldschmiedlehrling hat mit feinen und ein wenig zaghaften Strichen den Umriß seines Gesichtes und der Gestalt hingeschrieben. Ein aufmerksames, altkluges Gesichtchen sitzt auf schmaler, gelenkloser Schulter, und die künstlich gespreizten Finger der Hand bekräftigen den Ausdruck lehrhafter Aengstlichkeit.

Da er nach sieben Jahren, zu Beginn der Wanderschaft, wieder die eigenen Züge zeichnet, ist er ein anderer geworden. Scharfe bestimmte Federstriche umreißen ein nachdenkliches, scharf beobachtendes

Burg in den Dolomiten

Gesicht, eine klar gegliederte, energische Hand, ein bestimmtes, nachdrückliches Wesen.

Weniges sonst ist aus diesen frühen Jahren erhalten. Einige Zeichnungen und Kupferstiche, deren schlanke Biegung und kantige Fältelung an Schongauer gemahnt. Der Hieronymus-Holzschnitt von 1492 läßt, da er wohl von anderer Hand ins Holz geschnitten wurde, nur bedingt Dürers Handschrift erkennen. Trotzdem bleibt er bedeutsam als frühestes bezeugtes Dokument seiner Berührung mit zeitgenössischer Holzschnittkunst.

Der Arbeit Dürers war mehr als ein halbes Jahrhundert Holzschnittübung vorausgegangen: Einblattdrucke, Blockbücher, Buchillustration. Die Entwicklung, die eine Verbreiterung der Produktion und eine Steigerung der technischen Möglichkeiten bedeutet, bezeichnet zugleich ein Nachlassen der schöpferischen Kraft. Die gewaltige Einfalt jener großkantigen, primitiven Holzschnitte von der Mitte des 15. Jahrhunderts hat sich in den Offizinen, die in den größeren Städten Deutschlands, in Basel,

Nürnberg, Bamberg, Lübeck, Augsburg, Ulm, Straßburg, Mainz entstanden, bürgerlich verflacht. Die malerische Silhouette, die reizvoll zugespitzte Geschichte, unverbindlich glatte Technik und geschäftig werkstattmäßige Gesinnung werden allgemein. Ausnahmen, etwa die Lübecker Bibel und der Lübecker Totentanz, bestehen; hier erfüllte ein Meister die Formeln mit seinem Geist. Typische Erzeugnisse dieser Gesinnung sind die ein wenig hausbackenen und handwerksmäßigen Illustrationen zu Schedels Weltchronik und dem Schatzbehalter, beide (1491 und 1493 bei Dürers Paten Koburger gedruckt) in den Jahren entstanden, da der junge Dürer in Wohlgemuths Werkstatt lernte.

Sieht man neben dem eben genannten Dürerschen Hieronymus von 1492 ein anderes zeitgenössisches Blatt, etwa den Hieronymus der Biblia Latina (1495 bei Johannes Froben gedruckt), so wird die neue Art eindeutig sichtbar. Bei Dürer ist jeder Schnitt klar und hart eingegraben, jedes Glied organisch artikuliert, der Heilige vorn mit dem Tier breit und

sicher in die Fläche gestellt. Noch beengt Fülle des Beiwerks das Gemach, und nur durch schmales spitzbogiges Fenster stürzt ein Stückchen Straße. Aber ein neues Auge sieht durch die alten Dinge hindurch und frisches Blut strömt in einem welken Gesicht.

Der Hieronymus ist durch eine in den Holzstock eingeschnittene Inschrift beglaubigt. In den Basler Jahren hat Dürer wohl noch anderes geschaffen. In erster Reihe sind es Zeichnungen und Holzschnitte zu Komödien des Terenz, Holzschnitte zum Ritter vom Turn und zum Narrenschiff, die seit etwa dreißig Jahren im Mittelpunkt des Streites um den jungen Dürer stehen, ohne daß bisher trotz des gewaltigen Aufgebotes stilkritischen Materials eine Einigung erzielt wurde. Die Frage (die ich in einer Neuausgabe des Ritter vom Turn erörtert habe) beansprucht hier kein erhebliches Interesse. Denn ob man für die umkämpften, nicht sehr belangvollen Blätter Dürers Urheberschaft anerkennt oder leugnet: die Gesamtanschauung vom Werk des jungen Dürer ändert sich in jedem Fall nur unwesentlich.

Da Dürer von vierjahrelanger Wanderung 1494 nach Nürnberg heimkehrte — er war damals 25 Jahre alt —, schuf er die Folge der Holzschnitte zur Offenbarung des heiligen Johannes.

Die Passion des Herrn und die Geschichte, die der Jünger auf Patmos empfängt, waren seit Jahrhunderten Ziel und Brennpunkt des künstlerischen Schaffens gewesen. Die Stationen des Leidens Christi waren gültiges Gleichnis des menschlichen Leidensweges, der letzten Dinge und der Auferstehung des Fleisches im Herrn. Und in den Bildern der Apokalypse sah die geängstete Menschheit ihr jammervolles Schicksal mit gewaltigen Lettern aufgezeichnet: Pest, Hunger, Krieg, Erdbeben, Hagel, Feuer und die vielfache Versuchung des Bösen; nicht ohne die trostvolle Verheißung, daß die Guten, durch das Blut des Lammes gereinigt, das ewige Jerusalem schauen werden.

Beim Eingang der Visionen des Schreckens steht das furchtbare Wort: Denn die Zeit ist nahe. Und wie um das Jahr 1000 schien es auch in der Mitte

Aus der Apokalypse: Der Sternenfall

Aus der Apokalypse: Die Engel mit den Winden

des neuen Jahrtausends der Menschheit, daß nunmehr die Zeit sich erfüllt habe. Denn es geschahen wunderliche Dinge, die auf den nahen Weltuntergang zu weisen schienen: Propheten traten auf, Kometen glühten am Himmel, eine erschreckliche Konjunktion der Planeten trat ein, unnatürliche Geburten bei Menschen und Tieren geschahen, die Bauern standen wider die Herren auf, Pest, Seuchen und Kriege zogen durch das Land. Keiner vermochte sich der Wucht und Gegenwärtigkeit jener Antwort Christi zu entziehen, die er den Aposteln gab, da sie ihn nach der Zeit des Unterganges der Stadt Jerusalem fragten: „Sehet zu, daß euch niemand verführe. Denn viele werden unter meinem Namen kommen und sagen: Ich bin Christus, und sie werden viele verführen. Ihr werdet von Kriegen und Kriegsgerichten hören, sehet zu, daß ihr euch nicht verwirren lasset; denn alles dies muß geschehen, aber noch ist es nicht das Ende. Denn es wird Volk wider Volk aufstehen und Reich wider Reich, und es werden Seuchen, Hungernöte und Erdbeben sein, Ort für Ort. Dies

alles aber ist nur ein Anfang der Wehen. Dann werden sie euch Bedrängnissen überantworten und werden euch töten; und ihr werdet gehaßt werden von allen Völkern um meines Namens willen. Und dann werden viele Aergernis nehmen und einander verraten und einander hassen. Und viele falsche Propheten werden aufstehen und viele verführen. Und weil die Bosheit überhandnimmt, wird die Liebe der meisten erkalten." (Matthäus 24, 3 folg.)

Dürer selbst erzählt im Gedenkbuch solch wunderliches Zeichen: „Das größt Wunderwerk, daß ich all mein Tag gesehen hab, ist geschehen im 1503 Johr, als auf viel Leut Kreuz gefallen sind, sunderlich mehr auf die Kind denn ander Leut. Unter den allen hab ich eins gesehn in der Gestalt, wie ichs hernoch gemacht hab. Und es was gefalln aufs Eyrers Magd, der ins Pirkhamers Hinterhaus saß, ins Hemd, in leinernes Tuch. Und sie was so betrübt drum, daß sie weinet und sehr klagte. Dann sie forcht, sie müßt dorum sterben. Auch hab ich ein Komet am Himmel gesehen."

Und ein Traumgesicht, das er wenige Jahre später hat, lebt in der gleichen apokalyptischen Atmosphäre. „. . . hab ich dies Gesicht gesehen, wie viel großer Wassern van Himmel fielen. Und das erst traf das Erdrich ungefähr vier Meil van mir mit einer sölchen Grausamkeit, mit einem ubergroßem Rauschen und Zersprützen und ertränket das ganz Land. In solchem erschrak ich so gar schwerlich, daß ich doran erwachet, eh dann die andern Wasser fielen. Und die Wasser, die do fieln, die warn fast groß. Und der fiel etliche weit, etliche näher und sie kamen so hoch herab, daß sie im Gedunken gleich langsam fieln. Aber do das erst Wasser, das das Erdrich traf, schier herbei kam, do fiel es mit einer solchen Geschwindigkeit, Wind und Brausen, daß ich also erschrak, do ich erwacht, daß mir all mein Leichnam zittret und lang nit recht zu mir selbs kam . . . Gott wende alle Ding zum besten."

Aus dieser Stimmung allgemeiner Trübsal hat Dürer seine Holzschnitte geschaffen. In vierzehn

Blättern zeichnet er die sinnlich einprägsamsten Gesichte auf: Johannes vor dem Menschensohn inmitten der sieben Leuchter. Das Buch mit den sieben Siegeln. Die vier Reiter. Sternenfall und Erdbeben. Die Siegelung der Auserwählten. Die Engel, die die Winde halten. Die Martyrer mit den Palmen. Die sieben Wehen. Der Mann mit den Säulenfüßen. Der Drache mit den sieben Köpfen. Die babylonische Hure. Michaels Kampf mit dem Drachen. Das neue Jerusalem.

Da das einzelne Blatt mehrere Geschehnisse aneinanderreiht, kann die Darstellung bisweilen unübersichtlich erscheinen; obschon die klare Rhythmisierung schwarzer Umrisse und weißer Flächen einen dekorativen Organismus schafft und bisweilen, wie in dem Kampf Michaels, wenn der Vorgang in nicht allzu viele Einzelheiten zerfällt, die einzelnen Kräfte zu dynamischer Gesamtbewegung zusammenströmen.

Dennoch bedeutet zumeist das einzelne Glied mehr als der Gesamtbau. Ein eckig geschnittenes

Gesicht, ein mächtig gewölbter Gewandbausch, eine kraftvoll vorwärtsstoßende Bewegung, eine stürmische Wolkenbrandung, ein landschaftliches Idyll; jegliche Einzelheit wird mit hingebender Treue gearbeitet und zu stärkstem Ausdruck gesteigert.

In dieser Ausdruckgewalt der einzelnen Linie, der schwarzweißen Fläche liegt die Bedeutung der Blätter nach einem halben Jahrhundert Holzschnittübung. Gewiß hat Dürer schon damals um südliche Kunst, zumal um Mantegna, gewußt. Aber es ist sein Verdienst, daß er, nachdem die Entwicklung des Holzschnittes im Norden zu einem Stil helldunkler Wirkungen und anekdotischer Ornamentik geführt hatte, wieder die einfache Funktion der Linie als Scheidung und Gliederung der Helligkeiten erkannte; daß er dem Material seinen ursprünglichen, ihm gemäßen Sinn, den es bei jenen primitiven Holzschneidern besessen hat, zurückgab.

Trotz gewaltiger phantastischer Eingebungen ist diese Folge ein Dokument ihrer Zeit. Nicht nur darin, daß ihre großen und kleinen Nöte hinter den

Visionen der Schrift aufflammen. Vielmehr in der Verdeutlichung der Vision selbst. An die Stelle einfacher ewiger Symbole, wie sie die um das Jahr 1000 geschaffene Bamberger Apokalypse niederschreibt, treten nun die Dinge selbst. Für die Scholle die Landschaft, für den Turm die perspektivische Stadtsicht, für Sein die Geste, für Glauben das Bekenntnis. Landschaft und Mensch stehen gleichberechtigt neben dem Lamm. Das Symbol verschwand, die Wirklichkeit wurde sein Erbe.

Die Gesichte des Johannes auf Patmos sind für Dürer doch mehr wunderliches Mirakel denn flammendes Wunder gewesen. Nicht als ob er am geoffenbarten Wort gezweifelt hätte. Aber in diesen Weissagungen mischt sich Welt und Diesseits, und man begreift, daß dem, der fest auf der Erde stand, Irdisches und Göttliches in anderer Mischung sich darbot, als dem mittelalterlichen, entselbsteten Menschen.

Aus der Folge der Großen Passion: Ecce Homo

Aus der Folge der Großen Passion: Kreuztragung

Ein anderes ist die Passion. Sie forderte nur die eine dem Menschen jener Tage noch selbstverständliche Grundlage: den Glauben an Christi Leiden und Opfertod.

Dürer war mit allen Fasern den Geschehnissen des Evangeliums verhaftet und so sind die verschiedenen Folgen der Passion sein stärkstes menschliches und künstlerisches Bekenntnis. Er liebte es, in jungen Jahren sein Pathos in großen Flächen auszubreiten. Monumentalität, die er später in lautlos eindrückliche Gebärde preßte, galt ihm damals auch durch die Masse bedingt.

In diesen Jahren entstanden von der Folge der „Großen Passion" diese Blätter: Christus am Oelberg, Geißelung, Ecce homo, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung, Grablegung. (Die übrigen Darstellungen hat er nach der zweiten italienischen Reise hinzugefügt.)

Das Neue seines Wollens begreift man am ehesten, wenn man diese Blätter neben Schongauers Kupferstichpassion legt, von der sie in Einzelheiten und

im ganzen kompositionellen Aufbau entscheidende Anregung erfahren haben. An Stelle überaus zarter, geschmeidiger und sensibler Linienspiele gibt Dürer harte, eckige Umrisse, aufgewühlte Flächen, erregend mitleidende Empfindung. Die jammervolle Gestalt des dem Volke vorgeführten Herrn, die wortlose Trauer der unterm Kreuz zusammengebrochenen Mutter ist ursprüngliche, allen verständliche Fassung persönlichen Erlebens. Diese neue Ursprünglichkeit der Empfindung ist zu tiefgreifend, als daß man sie durch Verschiedenheit der Technik (Kupferstich — Holzschnitt) erklären könnte. Auch einzelne italienische Erinnerungen sind für die Gesamtstimmung nicht wesentlich.

Diese Blätter sind Zwiesprache eines gläubigen und vertrauenden Menschen mit seinem Gott. Aber der Beter kniet nicht mehr unter den Pfeilern des gotischen Domes, sondern auf der Scholle, die seine Hände mühsam und in schmerzlicher Entbehrung bestellen.

Dornenkrönung. Vorzeichnung zur Grünen Passion

Der Legendenkreis des Marienlebens — auch hier sind einzelne Blätter erst nach der zweiten italienischen Reise hinzugekommen — wirkt nun nach Apokalypse und Passion wie anmutige Idylle nach gewaltigem, seelischem Geschehen. Nur in den Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian hat Dürer wie hier, und noch mehr, die bunten und graziösen Spiele der Phantasie ungehemmt treiben lassen.

Gewiß, das Gerüst bleibt unverändert ernst: die bewußte und klare Architektur der Innenräume, das kantige harte Gefältel der Gewandung, das Streben nach klarer Perspektive und Bildgestalt, renaissancemäßiger Ornamentik. Aber darüber hin schwingen innige, trauliche Stimmen: Englein gehen leicht und hurtig dem holzhackenden Josef zur Hand und singen dem Kind in der Wiege ihr Lied; romantisches Hausgemäuer, spitzgiebliges Schloß, bergiges Gelände wächst in der Ferne hoch; der Hausrat einer sonnigen Stube breitet sich gemächlich aus; unergründliche Wälder, märchenhaft belebt von

orientalischer Vegetation, schwanken wie morgenländisches Truggebild vorüber.

Jede Linie zittert in lebhafter Erregung. Die kleine Wolke am Himmel, das Dickicht des Waldes, die fröhliche Heiterkeit gelöster Gebärde schwingt in lebhaftem Rhythmus.

Altdorfer und die Künstler seiner Umgebung wie Lautensack und Wolf Huber verdanken dem frühesten Werk deutscher Romantik ihr Bestes.

Seine innigsten Eingebungen hat Dürer zu allen Zeiten der Kupferplatte anvertraut. Wenn es sonst bisweilen scheinen kann, daß theoretische Erwägung allzusehr seine Phantasie belaste: hier gilt sie selten mehr denn andeutender Grundriß, der das Gebilde der Phantasie bannt.

Man muß nur neben die doch schon recht freien und bewegten Gestaltungen des Marienlebens einen der nicht viel später entstandenen Marienstiche legen,

Heimsuchung. Vorzeichnung zum Marienleben

1503

das kleine Blättchen etwa, wo die Mutter dem Kinde die Brust reicht. Klar umrissen, innig bewegt hebt sich die Gestalt vom hellen Himmel und dem dunkel wuchernden Gestrüpp der Erde ab. Aber auch in ganz frühen Stichen, etwa der Maria mit der Heuschrecke, wo in der goldschmiedhaft spröden Ziselierung, in der spätgotischen Knäuelung und Häufung des Rankenwerks des Vaters Lehre und Schongauers Vorbild wirkt, lebt auch schon dieser Wille, der das Organische und Phantastische zu rhythmischer Einheit faßt.

Mit vergnüglichem Behagen und scharf beobachtendem Auge gräbt er in die Kupferplatte die Typen der Menschen der Landstraße: den dummschlauen Bauern; den lauten fetten Koch mit der zarten, stillen Frau; die fremdartig verschmitzte Türkenfamilie; den breitspurigen Landsknecht neben der vornehmen Reiterin; die Dirne, die schlau lächelnd den Beutel des Alten empfängt; den Kavalier, der gespreizt neben der stolzen, aufgeputzten Schönen einherschreitet; die wunderliche Mißgeburt

eines Schweines; den schlafenden Doktor, den ein lüsternes Traumbild erregt.

Als wundersamste Schöpfung mögen jene Blätter gelten, auf denen mythologische und märchenhafte Gebilde aus flimmerndem Spiel von Schwarz und Weiß köstlich tauchen. Die Buße des heiligen Chrysostomus: vorn die schlanke, zarte Frau, die schimmernd weiß vor dunklem Felsen sorglich dem Kindchen die Brust reicht; tief im Hintergrund die kleine Figur des an der Erde Kriechenden, der demütig den Frevel der Vergewaltigung büßt.

Der Raub der Amymone. Vor dem phantastisch getürmten Schloß, dem wolkigen Himmel, der bewehrten Stadt geschieht es, daß der Meergott breit und gelassen die wenig widerstrebende Schöne mit sich führt. Nichts vom Aufruhr der Elemente. Kaum, daß man am Uferrand die eilig flüchtenden Gefährtinnen und, ganz winzig, den schreienden Mann sieht, den doch die Tat zumeist bekümmern muß.

Oder die Frauengestalt — das große Glück — die mächtigen Leibes, Zügel und Becher in der Hand,

Die Buße des heiligen Chrisostomus

ernst und gelassen auf der Kugel über die dunkle, wellige Landschaft schwebt. Nicht gotisch, nicht italienisch, aber lebendig. Wirklichkeit und Phantasie, Organismus und Vision in einem, mag sie als stärkste Eingebung des jungen Dürer gelten. Hier lebt mehr schöpferische Phantasie denn in jenem anderen vielgerühmten und sehr virtuosen Stich „Adam und Eva“ von 1504. Für die Vision trat hier das Suchen nach harmonischer Proportion, nach dem gültigen Kanon des menschlichen Körpers. Das Suchen einer absoluten Schönheit, einer idealen Formkonstruktion der menschlichen Gestalt, das fast das Schicksal des alten Dürer wurde, hat in dem Stich des ersten Menschenpaares seine früheste entscheidende Prägung gefunden. Man gedenkt der Worte, die Erasmus über den Meister schrieb: Observat exacte symmetrias et harmonias.

Das gemalte Bild steht im Mittelpunkt von Dürers Arbeit, wie er sie verstand. Die Zeichnung bedeutete für ihn nicht mehr denn Anmerkung und Entwurf. Auch Kupferstich und Holzschnitt war eine mehr gelegentliche, sozusagen inoffizielle Betätigung. Dem Gemälde gilt die unablässige, heiße Bemühung. Dies ist das Dokument, das fernen Zeiten den Namen des Schöpfers übermitteln soll. „Ich weiß, da Ihr sie sauber haltt, daß sie fünfhundert Jahr sauber und frisch sein wird", schreibt er voller Stolz an den Frankfurter Kaufmann Jakob Heller, da er ihm die bestellte Tafel übersendet.

In langsamer, zäher Arbeit hat Dürer um das einzelne Gemälde gerungen. Zahlreiche Entwürfe für Komposition und Detail gehen voran. Dann malt er Stück um Stück das Bild. Er nimmt die besten Farben, „uff daß sie lange Zeut wäre". Das fertige Werk übermalt er dann noch ein- und zweimal, um ja die Haltbarkeit zu gewährleisten.

Das Meerwunder

Adam und Eva

Die Sorge um den Einzelteil mag die Schuld tragen, daß der Tafel der Trieb zur Totalität abgeht. Sie zerfällt in Gruppen, in Stilleben, und jedes Stück, da ein Mantel, dort ein Baum, eine Hand für sich ist ein lebendiger Organismus. Dies „Kläubeln", wie Dürer es nannte, mag mit seinem strengen Verantwortlichkeitsgefühl, mit seinem Gefühl für die Handwerklichkeit der Arbeit zusammenhängen; es wirken hier auch am stärksten und längsten die Nürnberger Werkstatteinflüsse Wohlgemuths nach. Erst in späten Jahren — Entwürfe eines Marienbildes und die Apostelbilder bezeugen es — gewann er die Kraft zu großer und einheitlicher Bildform.

Eine „Beweinung" (Pinakothek) zeigt den altertümlichen, gedrängten Bau spätgotischer Tafeln. Die ein wenig bunte Färbung, wo gelb, scharlach und mattblau nebeneinanderstehen, ohne Bindung und ohne ersichtliche Notwendigkeit der Natur oder des Ausdruckes, vielmehr als angenehmes dekoratives Spiel, war doch auch schon Wohlgemuths

Ziel und Mittel gewesen, der freilich mit matterer Hand gearbeitet hat. Dürers, des Malers, Stärke liegt im schimmernden Email, im haarfeinen Nebeneinanderschichten der einzelnen Striche, die selbst Bellini bewundert hat.

Mit dem Selbstbewußtsein des Menschen der Renaissance stellt er (im Paumgartner Altar) die Stifter lebensgroß auf den Altar. Mit dem biederen, hausbackenen Sinn des Bürgers malt er die biblischen Vorgänge, ebenso fern von Zweifel und Rationalismus, wie von überschwenglich ehrfürchtiger Hingabe. Das Verhältnis dieses Menschen zu seinem Gott ruht auf herzlichem Vertrauen, kindlicher Dankbarkeit, aufrechter Verehrung.

Auch in den Bildnissen lebt immer die starke, ruhige Zuversicht des selbstbewußt auf sicherem Boden stehenden Menschen. So mag es kommen, daß alle diese Bildnisse, der Oswolt Krell, der Kurfürst Friedrich der Weise, der heilige Antonius (auf dem Dresdner Altar), Hans Tucher, der Bruder Hans, Lukas und Stefan Paumgartner, immer ein Stück

Das große Glück XVIII

Dürerscher Physiognomie zeigen. Er hat nie, wie Holbein das vermochte, die Persönlichkeit, die ihm gegenüberstand, geformt. Des andern Menschen Gestalt und das eigene Temperament wuchsen im Bild zusammen.

Die gemessene Idealität der Jugendbilder Dürers mag einem entwicklungsgeschichtlichen Gedankengängen fernstehenden Betrachter karg und streng erscheinen. Wenn er die Mappen der Zeichnungen in den Kabinetten durchblättert, wird er ergriffen vor dieser so ganz unmittelbaren und erregenden Aeußerung stehen. Es ist nicht nur dies, daß diese Blätter das unbefangene Verhältnis der jungen Generation von damals zur Landschaft und zum Menschen spiegeln; da Temperament und Auge die Eindrücke der Sichtbarkeit naturhaft gewachsene Form werden ließ, während dem spätmittelalterlichen Zeichner, Schongauer etwa oder dem Meister E. S., wie von selbst die Linien zu einer bereit-

stehenden Formel gerannen. Das unmittelbare Gefühlserlebnis, das Dürer als allzu vertraulich nie dem Gemälde anvertraut hätte, schreibt er hier in wenigen schlichten Linien nieder. Mag er den flüchtigen Gewandumriß der sich neigenden Maria, die dämmerige Andeutung einer Stadt am Berge, die derbe Kurve des Gesichtes einer Bäuerin aufzeichnen: immer ist es die neue und ursprüngliche Worte stammelnde Zunge des Menschen, der aus langem, dunklem Schlafe erwachend, die Fülle unzähliger Wunder der Sichtbarkeit an sich erfährt.

Und diese Unmittelbarkeit ist das Unbegreifliche der Aquarelle, die Dürer in jungen Jahren schuf. Das Gesicht der Aecker und Dörfer, eines Baumes, eines Steinbruchs, einer Stadt wird in einigen farbigen Flecken Gestalt. Atmosphäre der Wirklichkeit umfließt das traumhafte, räumliche Gebilde. Das einzelne Leben verwächst dem atmenden Ganzen. Aus farbigen Quadern bildet sich wie bei Cézanne der Organismus. Die Vision des Sichtbaren ist Wirklichkeit und ist Legende.

Umrisse eines Menschen tauchen für kleine Weile aus purpurner Dunkelheit. Der Knabe, zag und zart, dabei bewußt und ein wenig altklug. Der Zwanzigjährige mit den grübelnden Augen, kühl und streng beobachtend. Wieder sechs Jahre später der Mann mit Kette und kostbarem Wams, schön gewelltem Haar und feinem Kopfputz, ernster Miene — wie selten hat Dürer fröhliche Menschen geschaffen — verschlossen, selbstbewußt. Und diese gemessene Haltung steigert sich (im Münchner Selbstbildnis) zu feierlicher Frontalität und hierarchischer Gebärde.

Das Zeugnis ist eindeutig genug. Schriftliche Bekundung bekräftigt es in vollem Umfang. Dürers Weltbild ist streng begrenzt, ernst, klar gestaltet und festgefügt. Er ist nicht zum neuen Glauben der Reformatoren übergegangen, trotz mannigfacher persönlicher freundschaftlicher Beziehung. Man gedenkt der Worte, die er bei der — irrtümlichen — Meldung von Luthers Tod in sein Tagebuch schrieb und die, wie die Passion, vollgültiges Zeugnis seiner

religiösen Anschauung sind: „Item am Freitag vor Pfingsten im 1521. Jahr kamen mir Mähr gen Antorff, daß man Martin Luther so verrätherlich gefangen hätt ... die führten verrätherlich den verkauften, frommen, mit dem heiligen Geist erleuchteten Mann hinweg, der do war ein Nachfolger Christi und des wahren christlichen Glaubens. Und lebte er noch oder haben sie ihn gemördert, das ich nit weiß, so hat er das gelitten um der christlichen Wahrheit willen und um daß er gestraft hat das unchristliche Papsttum, daß do strebt wider Christus Freilassung nit seiner großen Bescherung der menschlichen Gesetzt ... und sonderlich ist mir noch das schwerest, daß uns Gott vielleicht noch unter ihrer falschen blinden Lehr will lassen bleiben, die doch die Menschen, die sie Väter nennen, erdicht und aufgesetzt haben, dardurch uns das göttliche Wort an viel Enden fälschlich ausgelegt wird oder gar nichts fürgehalten. Ach Gott vom Himmel, erbarm dich unser, o Herr Jesu Christe, bitt für dein Volk, erlöse uns zur rechten Zeit, erhalt in

Kalckreuth

uns den rechten, wahren christlichen Glauben, versammele deine weite, zertrennte Schaf durch dein Stimm, in der Schrift dein göttlich Wort genannt, hilf uns, daß wir dieselb dein Stimm kennen und keinen anderen Schwigeln, der Menschen Wahn nachfolgen, auf das wir, Herr Jesu Christe, nit von dir weichen . . . O höchster himmlischer Vater geuß in unser Herz durch deinen Sohn Jesum Christum ein solch Licht, dabei wir erkennen, zu welchen Geboten wir zu halten gebunden sind auf daß wir die andern Beschwernis mit gutem Gewissen fahren lassen und dir, ewiger himmlischer Vater, mit freiem fröhlichem Herzen dienen mögen."

Wenn Dürer trotzdem nicht lutherisch wurde, liegt es nicht nur daran, daß die Bewegung damals sich noch nicht eindeutig zur eigenen Konfession verdichtet hatte; er wurzelte doch zu tief in den alten Traditionen, und seiner zähen, zögernden Natur lagen die jähen Entscheidungen nicht. Dennoch ist seine Denkart in vielem der ernsten, tief und

doch mit Ueberlegung gläubigen Gesinnung Luthers nahe.

Neben dem religiösen Bekenntnis zeugen für sein Menschtum die ergreifenden Worte, die er dem Andenken an Vater und Mutter widmet: „Item dieser obgemeldt Albrecht Dürer der älter hat sein Leben mit großer Mühe und schwerer harter Arbeit zugebracht und von nichten anders Nahrung gehabt, dann was er vor sich, sein Weib und Kind mit seiner Hand gewunnen hat. Darum hat er gar wenig gehabt. Er hat auch mancherlei Betrübung, Anfechtung und Widerwärtigkeit gehabt. Er hat auch von männiglich, die ihn gekannt haben, ein gut Lob gehabt. Dann er hielt ein ehrbar christlich Leben, war ein geduldig Mann und sanftmütig, gegen jedermann friedsam; und er war fast dankbar gegen Gott. Er hat sich auch nicht viel Gesellschaft und weltlicher Freud gebraucht, er war auch weniger Wort und war ein gottesfürchtig Mann. Dieser mein lieber Vater hatt großen Fleiß auf seine Kinder, die auf die Ehr

Gottes zu ziehen. Dann sein höchst Begehren war, daß er seine Kinder mit Zucht wohl aufbrächte, damit sie vor Gott und den Menschen angenehm würden. Darum war sein täglich Sprach zu uns, daß wir Gott lieb sollten haben und treulich gegen unsern Nächsten handeln . . . Diese meine frumme Mutter hat achzehn Kind tragen und erzogen, hat oft die Pestilenz gehabt, viel Antrag schwerer merklicher Krankheit, hat große Armut gelitten, Verspottung, Verachtung, höhnische Wort, Schrecken und große Widerwärtigkeit, noch ist sie nie rochselig gewest . . . und sie forcht den Tod hart, aber sie saget, für Gott zu kummen fürchtet sie sich nit."

Das Werk schwankt zwischen Freiheit und überkommener Bindung, unmittelbarem Gefühl und grübelnder Gestaltung. Vielleicht liegt es daran, daß Tradition und Monumente der alten Stadt, deren Mauern Dürers Haus überschatteten,

auf ihm lagen und lasteten. Man erlebt in den Briefen aus Venedig, wie der Druck von ihm weicht. „O wie wird mich nach der Sunnen frieren, hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer“, schreibt er im Oktober 1506 an Pirkheimer. In den Kirchen der Stadt stehen zahllose Statuen und Gemälde, und in Burg, Rathaus, Kirchengewölben weht der gotische Genius. Dürer hat ihn nie ganz vergessen können, auch damals nicht, als Italien wie ein neuer Erdteil vor ihm auftauchte.

Dies ist der Zwiespalt seines Wesens in dem Gotik und Italien, Norden und Süden sich mischen. Er betrat das neue, lang verheißene Land mit zögerndem Schritt, belastet mit der Erinnerung an das Erbe vieler Jahrhunderte, mit einem brennenden, unerschütterlichen Glauben, der nichts mit der Religiosität Raffaels, Leonardos und Michelangelos gemein hat.

Eine Generation zuvor hatte in Nürnberg der fromme Meister des Tucheraltars auf goldenem Grund die Kreuzigung und die feierlichen Gestalten

Lautenspielender Engel

heiliger Männer gemalt. Dürer hinterließ der Stadt, in der er geboren wurde und starb, als kostbarstes Vermächtnis den Schlußstein seines Werkes: die vier Apostel. Hochgerichtet und schwer, wie die Figuren steinerner Grabplatten stehen sie da. Goldgrund versank, ihr Wesen ward fast frei und eigen, und dennoch stellen sie keine neue Welt jener anderen des Tucheraltars entgegen.

Was der alte Dürer unter mannigfachem Verzicht als Frucht eines langen, mühsamen Lebens zu einem nicht bruchlosen Gebilde zusammenfügte, ruht keimhaft schon in den Schöpfungen der Jugend.

Es ist ein Gleichnis, wenn man auf einem Blatt bisweilen den Spitzbogen und die Säule nebeneinander sieht. Dies war sein Schicksal: daß er in die Welt hinauszog, mit einer Welt in sich, von der er sich nie ganz loszureißen vermochte.

Im Süden suchte der junge Dürer das, was die nördlichen Maler, die über die Alpen zogen, immer ersehnten: die Lösung gedanklichen Zwiespaltes in sinnliche Anschauung; die Harmonie der Form, die Gesetzlichkeit des Weltganzen. Es mußte doch ein gültiges Maß der Dinge, eine absolute Regel der Schönheit, eine unverrückbare Norm der Proportion, eine in Zahl und Verhältnis ausdrückbare Idealität geben. Und wie in jenen Zeiten manche unablässig nach dem Stein der Weisen forschten, andere in den Tiegeln der Laboratorien mit immer neuen Mischungen das köstliche Gold zu gewinnen suchten, so hat Dürer sich immerzu um dieses Ziel, den absoluten Kanon des menschlichen Körpers gemüht. Er hat mit geometrischen und planimetrischen Konstruktionen die Formel gewinnen wollen, er hat bei italienischen, deutschen und niederländischen Zunftgenossen nach ihr geforscht und die Schriften der alten und der Zeitgenossen auf sie hin sorgfältig geprüft. Aber schließlich steht am Ende dieses Lebens der

verzichtende Satz: Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht.

Was Himmel und Erde dem südlichen Künstler wie eine Naturgabe darreichten, blieb Dürer, dem grübelnden Sohn des deutschen Nordens, trotz unablässigem Bemühen dauernd versagt: die organisch gewachsene, rhythmisch bewegte, harmonische Form.

Nun ist nicht mehr die Zeit, da die Pfeiler der Kathedralen zu steilen Höhen aufschießen und Gott die steinernen, feierlichen Figuren in Nischen und Gewölben sät. Auch die Zeit der Altäre, die im wundersamen Lichtdunkel der Glasfenster in unfaßliche Weiten streben, ist abgelaufen. Der Genter Altar und der in Isenheim sind späte Wunder in einer so ganz wunderarmen Zeit.

Der junge Dürer ging in Nürnberg, in Bamberg, in Straßburg unter den Gewölben der Dome und zwischen ihren Statuen. Ihr Atem wehte ihn, der in einer ganz anderen Zeit geboren worden war,

an. In kleinen Tafeln und Platten hat er die Legende der Welt, die sich vom Firmament löst und langsam ihrer selbst bewußt wird, die das Eigenleben der Natur und des Mitmenschen entdeckt, aufgezeichnet.

Nicht mit eindeutigen Worten; aber auch die Menschheit jener Tage war von Zweifeln verwirrt. Sie aß vom Baum der Erkenntnis; aber mit dunkeln, unzerreißbaren Fesseln blieb sie dem mittelalterlichen Weltgefüge verbunden. Erdteile und Weltgesetze wurden entdeckt; Wissenschaft und Kunst gewannen selbstherrliche Geltung; Bauer und Handwerker erhoben sich gegen Gutsherr und Obrigkeit; Städte wurden Mittelpunkt der humanistischen Geistigkeit. Und dabei standen im Namen Gottes und um seiner Lehre willen die Völker auf und verwüsteten die Erde mit Feuer und Schwert.

Das Auge des jungen Dürer ergriff die Erde und des Menschen Antlitz. („Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann

reißen, der hat sie", schreibt er in der Proportionslehre.)

Sein Geist suchte das Geheimnis einer harmonisch ruhenden Welt. Aber tief in seiner Seele breitete, vom Pfeiler des gotischen Gewölbes niederschwebend, der ernste, dunkle Engel die feierlichen Flügel.

VERZEICHNIS DER TAFELN

I. *St. Johann bei Nürnberg.* Aquarell. Kunsthalle Bremen.

II. *Selbstbildnis im Alter von 13 Jahren.* 1484. Silberstiftz. Albertina Wien.

III. *Selbstbildnis.* Federzeichnung. Erlangen.

IV. *Burg in den Dolomiten.* Aquarell. Kunsthalle Bremen.

V. *Aus der Apokalypse: Der Sternenfall.* Holzschnitt.

VI. *Aus der Apokalypse: Die Engel mit den Winden.* Holzschnitt.

VII. *Aus der Großen Passion: Ecce Homo.* Holzschnitt.

VIII. *Aus der Großen Passion: Kreuztragung.* Holzschnitt.

IX. *Dornenkrönung.* Vorzeichn. zur Grünen Passion. Federz. Albertina Wien.

X. *Heimsuchung.* Vorzeichnung zum Marienleben. Federz. Albertina Wien.

XI. *Aus dem Marienleben: Flucht nach Ägypten.* Holzschnitt.

XII. *Fränkische Landschaft bei Kalckreuth.* Aqu. Kupferstichkab. Berlin.

XIII. *Die kleine säugende Maria.* Federzeichnung. British Museum London.

XIV. *Madonna mit Kind.* Kupferstich.

XV. *Die Buße des heiligen Chrisostomus.* Kupferstich.

XVI. *Das Meerwunder.* Kupferstich.

XVII. *Adam und Eva.* Kupferstich.

XVIII. *Das große Glück.* Kupferstich.

XIX. *Kalckreuth.* Aquarell. Kunsthalle Bremen.

XX. *Lautenspielender Engel.* Silberstiftzeichn. Kupferstichkabinett Berlin.

F. A. BROCKHAUS, LEIPZIG.

DATE DUE

DEC 0 6 1987			
DEC 01 1988			

DEMCO 38-297